

# Lettere del comico

*Simonetta de Filippis*

Questo volume raccoglie gli interventi dei partecipanti al convegno *William Shakespeare e il senso del comico*, tenutosi all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" nei giorni 9-10 gennaio 2019, due giornate di studio pensate come occasione di approfondimento di questa materia per gli studenti del 2° anno del corso triennale di Letteratura inglese, un folto gruppo di giovani che ha mostrato fin dall'inizio del corso grande interesse, volontà di partecipazione e desiderio di coinvolgimento anche in attività ulteriori rispetto ai momenti canonici di didattica frontale. Evidentemente ancora una volta la parola di Shakespeare è riuscita a toccare corde e sensibilità vive e, a distanza di secoli, i giovani d'oggi trovano nelle sue opere motivo di riflessione e di emozione. Qualche anno fa, nel 2012, una simile urgenza di contribuire ulteriormente alla formazione dei miei studenti mi portò a organizzare un analogo convegno, *William Shakespeare e il senso del tragico*, e, seguendo quel modello, anche in questa occasione ho scelto di avvalermi delle molte competenze scientifiche negli studi shakespeariani di colleghi dell'Ateneo, nonché di altre università napoletane (Federico II) e campane (Salerno), raccogliendo così voci e metodi di lavoro diversi al fine di proporre agli studenti visioni e prospettive differenti nello studio della materia letteraria e, nello specifico, shakespeariana.<sup>1</sup>

Il presente volume ripropone nel complesso, anche nella sua articolazione interna, le giornate del convegno con le diverse sessioni di lavoro.

*Simonetta de Filippis* apre la prima sezione, **Shakespeare e il senso del comico**, con un discorso introduttivo che cerca di fare il punto sulla questione del genere commedia sottolineando la difficoltà

---

<sup>1</sup> I contributi di quel convegno sono stati raccolti nel volume *Shakespeare e il senso del tragico*, a cura di chi scrive (Napoli: Loffredo Editore, 2013, 317 pp.).

di darne una definizione precisa, probabilmente poiché, nel porsi come rappresentazione della vita in tutte le sue pieghe e sfaccettature, inevitabilmente assume contorni fluidi, quando non fortemente ambigui. La commedia shakespeariana, forse proprio per la sua “maggiore flessibilità e per la sua capacità di accogliere e di esprimere tutte le note dell’esistenza e dell’umanità all’interno di una struttura drammatica più duttile rispetto alla tragedia” (28-29), sembra peraltro prestarsi meglio alle tante possibilità della sperimentazione teatrale shakespeariana, nella ricerca inesauribile di nuovi linguaggi e di nuove forme e modalità di strutturazione del discorso teatrale. In particolare, colpisce la diversità di soluzioni adottate come momenti di apertura e di chiusura delle commedie; significativa è la presentazione dei luoghi che spesso finiscono con il partecipare all’azione drammatica assumendo una funzione catartica decisiva per lo svolgimento e la soluzione delle vicende; i personaggi, per quanto riconducibili a ruoli tipici della tradizione teatrale, si evolvono secondo schemi che non risultano mai fissi o scontati (in contrasto con i modelli classici della commedia latina e italiana); le tematiche, pur in una cornice necessariamente leggera, suggeriscono riflessioni importanti sul disagio profondo dell’uomo del tempo attraverso la rappresentazione del problema dell’identità, delle difficoltà dei rapporti interpersonali e di temi politici e sociali di grande impatto (giustizia, razza, religione, colonialismo). Insomma, “considerando la problematicità, l’ambiguità, addirittura la tragicità presenti nelle commedie di Shakespeare, si può forse parlare di una modalità ‘dark comic’ [...] che, accanto alla leggerezza e al sorriso, inserisce sempre elementi disturbanti e perturbanti” (43), ponendosi così come strumento di riflessione critica nei contenuti oltre che come interessante e fertile terreno di sperimentazione nella forma.

*Laura Di Michele*, nelle riflessioni su “Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza”, discute della contraddittorietà di un genere che rappresenta la varietà e molteplicità della vita quotidiana attraverso forme e stili altrettanto fluidi e mutevoli. La commedia di Shakespeare, con le sue modalità metateatrali e per l’apertura verso forme ed elementi appartenenti a generi drammatici diversi, si caratterizza come genere ambivalente e mutevole, da una parte mettendo in discussione linguaggi, forme, strutture, personaggi, e atteggiamenti canonici, dall’altra aprendosi a innovazioni e a possibilità di

riletture che rendono il testo shakespeariano particolarmente vivo e aderente alle problematiche della nostra contemporaneità. Questi aspetti vengono analizzati attraverso una attenta lettura di due commedie – *The Taming of the Shrew* e *Love's Labour's Lost* – analisi che mette in evidenza l'esteso uso della dimensione metateatrale nel primo caso e sottolinea la varietà dei registri linguistici nel secondo caso ove i personaggi nobili giocano “sulla conflittualità fra retorica e anti-retorica del linguaggio d'amore” (55) mentre personaggi con estrazioni e ruoli sociali diversi utilizzano forme dal rozzo al galante, dall'iperbolico al realistico. Lo studio di Di Michele si conclude con un'incursione nella contemporaneità attraverso un richiamo all'esperienza teatrale realizzata nella messinscena afghana di *Love's Labour's Lost*, risultato di un lavoro collettivo su Shakespeare realizzato a Kabul nel 2005, coordinato dall'attrice e regista francese, Corinne Jaber, insieme al giornalista americano Stephen Landrigan e al giovane afghano Qais Akbar Omar. Lo spettacolo diventa espressione “della nuova comune identità culturale [...] suggerita sì dall'opera shakespeariana ma adattata in un copione adeguato alle sensibilità e tradizioni del luogo.” (65) Il successo dello spettacolo è certamente anche il risultato di quella ambiguità e mutevolezza caratteristici della commedia shakespeariana che ha potuto così dar voce a personaggi ed emozioni di un'altra epoca e di un altro mondo.

“Il comico come controdiscorso del senso” di *Lorenzo Mango* si sofferma a indagare le differenze fra il ruolo del clown, spesso definito come tale nelle didascalie, e quello del *fool*, una distinzione che è stata approfondita da David Wiles in un interessante studio sul clown shakespeariano e che sottolinea come nel *fool* “personaggio e ruolo attorico coincidano: il *fool* è interpretato da un clown. Questi, viceversa, non è un personaggio ma un ruolo attorico.” (89) Mango discute la presenza del clown nelle tragedie, personaggio che vi introduce il comico attraverso l'uso deliberatamente disarticolato del discorso condito da giochi di parole ed equivoci verbali, producendo un rovesciamento del senso. Il clown così, situandosi fra tragedia e commedia, senza mai definirsi come appartenente a un genere preciso, costruisce quello che Mango definisce un ‘controdiscorso’ spesso legato alla morte. Esempi vengono discussi in relazione soprattutto a *Hamlet* e *Macbeth*, tragedie in cui “per molti aspetti il clownesco sembra avere una funzione analoga” nel processo dram-

maturgico: l'introduzione "al trionfo della morte" (83). Interessante in particolare come Hamlet "Volendo fare il pazzo, si trasforma in clown. E, come clown, usa il linguaggio 'a rovescio' per dire l'indicibile." (84). Nella parte conclusiva del saggio Mango traccia un parallelismo fra l'uso del gioco verbale come tratto stilistico del clown shakespeariano e la funzione e le modalità del motto di spirito studiato da Freud che spesso, per funzionare, necessita di una triangolazione per cui, oltre al parlante e all'ascoltatore, ci sia anche un soggetto terzo a cui il motto di spirito di fatto si riferisce. Un'analoga situazione si stabilisce anche a teatro ove l'effetto comico del gioco verbale agisce sugli spettatori: "Sia il semplice riso che il 'controdiscorso' che lo può accompagnare esistono nel delicato e fondamentale triangolo che lega spettatori e personaggi." (90)

La seconda sezione – **I modi del comico** – include tre saggi che, da prospettive diverse, si accostano alla lettura di specifici testi e personaggi comici del teatro shakespeariano.

Anna Maria Cimitile, in "La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile", discute la difficoltà di attribuzione di genere di questa commedia che, nel tempo, soprattutto successivamente alla tragedia dell'Olocausto, ha acquisito significati ancor più vicini alla dimensione tragica. Nel saggio si suggerisce la definizione di "commedia radicale" e si propone di dare "una diversa lettura della relazione tra Shylock e le [...] storture di un'economia mercantile: l'ebreo non esclusivamente come loro 'incarnazione' eccessiva [...] ma anche [...] come in radicale opposizione alla logica mercantile." (98) L'azione della commedia, si sa, si svolge fra Venezia, il nuovo mondo mercantile, e Belmonte, il vecchio mondo feudale, due mondi regolati da leggi e contratti e a cavallo dei quali la ricchezza circola (da questo punto di vista, anche gli anelli che Portia e Nerissa donano ai propri mariti rientrano in questo meccanismo). Due mondi alle cui logiche si sottraggono l'anello di Leah, che è invocato da Shylock quando apprende che esso è stato dato via dalla figlia e che si configura come il vero, unico dono della storia, e la libbra di carne, la penale che compare nel contratto tra Shylock e Antonio e che, paradossalmente, nel suo eccesso rappresenta una negazione dell'usura (pratica che il dramma dimostra essere problematicamente necessaria e perciò parte

del mercantilismo). L'autrice propone di leggere "il fatto che rimanga poco evidente, alla fine, che la critica alla logica mercantile del dramma provenga proprio da Shylock e dal suo mondo", come un "effetto della commedia", che, con il suo finale giocoso – quasi una rassicurazione sull'appartenenza di questo *play* al genere comico – ci fa "dimenticare la critica all'ideologia mercantile che viene dalla libbra di carne e dall'anello di Leah". (113)

Il saggio di *Rossella Ciocca*, "Tra farsa e commedia. L'antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*", propone una lettura in chiave antropologica e culturalista della commedia di Shakespeare, andando a indagare la figura della bisbetica sulla base di una prospettiva storico-culturale per mettere in evidenza quelle questioni relative al rapporto tra identità sessuale e potere nell'Inghilterra *early-modern* che emergono nel testo shakespeariano e che hanno posto *The Taming of the Shrew* all'attenzione di studi critici in chiave di *gender*. Inizialmente si sottolinea il legame fra l'*Induction* di Sly e la storia di Caterina, entrambi espressione di un "retroterra culturale" in cui si riscontrano dinamiche sociali molto distanti dagli stilemi della commedia cortigiana che si svolge intorno al personaggio di Bianca. Il Medioevo contadino e una dimensione ideologica fortemente caratterizzata dalla prospettiva patriarcale fanno da sfondo alle vicende di Petruccio e Caterina nella quali sembrano trovarsi echi "di microstorie, aneddotiche locali e pratiche di controllo sociale esercitato dal basso" come "alcune forme di 'public shaming' o 'shaming rituals' di quasi esclusiva pertinenza femminile" (119) che venivano adottate in caso di difformità rispetto alle norme comportamentali, ossia qualora non si mantenesse un atteggiamento e un linguaggio ossequioso verso il maschio. Ciocca ritrova nelle battute del testo possibili richiami a forme punitive di pubblico degrado cui la donna bisbetica veniva sottoposta, dal *carting* allo *skimmington ride*, dal *riding the stang* al *cucking /ducking stool*, ma sottolinea come, nel ricorrere alla tradizione popolare, Shakespeare attivi "un meccanismo parodico di distanziamento" (127) attraverso l'uso del comico e del farsesco, lasciando peraltro il finale aperto a diverse possibili interpretazioni grazie anche alla natura fortemente teatrale di questa commedia che può variamente plasmarsi attraverso differenti scelte registiche e recitative.

Giuseppe De Riso, in “I ‘luoghi’ del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo in *A Midsummer Night’s Dream*”, discute del rapporto fra luogo ed eros in questa commedia in cui la dimensione affettiva dello spazio diventa centrale in quanto produce una serie di mutamenti del desiderio all’interno dei rapporti fra le coppie di innamorati. Richiamandosi alle riflessioni critiche di Jacques Lacan sulla funzione dello sguardo come strumento di riconoscimento identitario, il saggio mette in evidenza la stretta relazione esistente tra tale funzione e la dimensione affettiva del luogo, sottolineando come il principale strumento erotico impiegato da Shakespeare sia lo sguardo e come, attraverso questo elemento, il drammaturgo riesca a “intercettare forme alternative di conoscenza con cui esplorare il senso [...] del comico.” (130) Il primo sguardo di cui si discute è quello paterno di Egeo nei confronti della figlia, la quale non viene più riconosciuta come tale nel momento in cui Ermia contravviene alla legge dell’autorità patriarcale. L’opposizione del padre porta Ermia ad attraversare i confini spaziali della città di Atene, che ora guarda con occhi diversi, per spostarsi nel bosco, luogo che consente libertà di ‘vedute’ e di comportamenti. E nel bosco, come è noto, le confusioni che avvengono sono determinate da una manipolazione dello sguardo con una serie di errori e mutamenti dei desideri e delle identità dei personaggi che vengono attentamente discusse da De Riso attraverso numerosi richiami testuali. Nella conclusione si osserva come sia lo spettatore stesso ad attraversare i confini spaziali insieme ai protagonisti della commedia, tanto da “avere una mutata percezione dell’amore e del desiderio” (142) e nella “rimappatura affettiva dei luoghi e degli oggetti del desiderio, *A Midsummer Night’s Dream* sembra così produrre una visione anamorfica in grado di trasportare gli spettatori, prima ancora che i suoi personaggi, nel flusso intimamente ‘nomade’ dell’eros e del desiderio.” (129)

Il saggio di Maria Laudando, “Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della *vis* comica shakespeariana”, studia uno dei personaggi fisicamente più imponenti e ingombranti della produzione shakespeariana, Sir John Falstaff, attraverso il quale, secondo l’autrice, è possibile indagare la complessità del comico shakespeariano proprio in virtù del fatto che “il personaggio più irresistibilmente comico di Shakespeare compare e agisce all’interno della materia epica dei drammi storici” (146). L’analisi della presenza di Falstaff nelle

*histories* e della sua discutibile amicizia con il principe Hal, sottolinea come fin dall'inizio, nelle loro interlocuzione, Falstaff si delinea come "Lord of Misrule" in quanto, attraverso una serie di giochi di parole, fa da contrappunto comico alle forme della regalità che dovrebbero guidare il giovane principe e si pone nei suoi confronti come "modello di calcolata vacanza e dissipazione" (150). Peraltro la teatralità comica dei loro scambi verbali, oltre a far risuonare una nota di "spensieratezza licenziosa", in realtà richiama quel "sottile contrappunto tra l'energia sovversiva di una corposa tradizione festiva popolare che infrange l'ordine del discorso [...] e l'impianto preordinato della spettacolarizzazione regale" (151). Richiamandosi alla critica neo-storica, Laudando discute anche il legame fra la creazione shakespeariana di Falstaff, la controversa figura storica di Sir John Oldcastle e le dispute teologiche dei *Marprelate Tracts* il cui linguaggio scurrile e irriverente è richiamato in forma parodica nei cosiddetti *Falstaff Plays*. A questo si aggiunge la dimensione attorica, ovvero la complessa relazione fra il personaggio e il ruolo di clown di Will Kemp all'interno della compagnia teatrale di Shakespeare e, sempre sulla base degli intrecci fra attori comici e personaggi, l'autrice legge il saluto di Amleto al teshio di Yorick quasi come un richiamo al fantasma dei grandi attori comici shakespeariani come Dick Tarlton o Will Kemp e una sorta di omaggio al tipo di comicità verbale e fisica che aveva caratterizzato la loro recitazione.

**I linguaggi del comico**, terza sezione del volume, propone sia studi che approfondiscono specifiche strategie linguistiche, che discorsi relativi alla trasposizione dei testi shakespeariani in linguaggi diversi da quello drammaturgico.

*Bianca Del Villano*, in "(S)cortesia e retorica dell'inversione in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica sui discorsi di Touchstone", si basa sugli studi della Pragmatica storica osservando come questa cerchi di rintracciare usi linguistici del passato attraverso testi e documenti e come il testo teatrale possa rappresentare un terreno di indagine efficace più dei testi squisitamente letterari. Da questo punto di vista la lingua di Shakespeare non solo "offre un'approssimazione del linguaggio parlato nel Rinascimento" ma "i suoi drammi costituiscono eventi comunicativi in sé, che possono e devono essere inquadrati anche come *atti discorsivi*" (165). In

particolare il linguaggio della cortesia/scortesia, ovvero l'aspetto della (*im*)*politeness* molto studiato dalla Pragmatica storica anche nella sua dimensione diacronica, rappresenta nell'Inghilterra del Rinascimento una modalità di espressione linguistica che può essere utilizzata come vera e propria strategia di scalata sociale in quanto consente di mostrare "di conoscere non solo le buone maniere ma di padroneggiare la 'sprezzatura', l'arte di trasmettere la propria superiorità attraverso la naturalezza e la disinvoltura degli atteggiamenti e dell'eloquio." (171) Lo studio di Del Villano si concentra poi sul linguaggio di Touchstone attraverso una puntuale analisi di numerosi luoghi del testo in cui emerge come spesso cortesia e scortesia si sovrappongano all'interno di una strategia retorica dell'inversione basata sull'uso di concetti relativi a significati opposti, nonché di "figure retoriche afferenti ai campi della ripetizione e dell'antitesi." (177) Vengono infatti discusse le tattiche e le strategie discorsive del *fool* che spesso costruisce il senso del suo discorso attraverso antitesi, ripetizioni, chiasmi e giochi di parole, rovesciando gli usi e le pratiche linguistiche più consuete secondo una retorica dell'inversione "che è anche e soprattutto linguaggio della sovversione, della relativizzazione continua e dissacrante che non risparmia neanche la sua pietra di paragone, Touchstone." (180)

"Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*" di Angela Leonardi studia una commedia della fase matura della produzione shakespeariana nella quale il comico viene "declinato in tutte le sue potenzialità espressive sino a giungere al suo apice e a varcare – nei versi affidati al malinconico Feste e nella crudele beffa perpetrata ai danni di Malvolio – i confini che lo separano dalla tragicità e dallo *humour* nero" attivando "un meccanismo umoristico che sottende l'intero dramma rendendo percettibili le oscillazioni della comicità tra l'arte e la vita e talvolta [...] tra la vita e la morte." (183) Attraverso una attenta analisi testuale, Leonardi mette in evidenza le diverse forme di comicità che attraversano questa commedia: dalla comicità verbale colta legata soprattutto alle figure di Orsino e Olivia, a una comicità più diretta e irriverente – verbale e gestuale – costruita su scambi di battute tipici della commedia dell'arte affidati a Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek e Maria, alla comicità ambigua e malinconica di Feste, alla comicità inconsapevole di Malvolio, un personaggio che diventa oggetto di scherno e di riso e che sembra incarnare perfetta-



mente quegli elementi che Henri Bergson aveva delineato nel suo studio sul comico parlando del riso come una sorta di “castigo sociale”. L’umorismo di *Twelfth Night*, attraverso la beffa ai danni di Malvolio, diviene sempre più cupo e inquietante e in qualche modo, nota Leonardi, una vera e più grave beffa si realizzerà di lì a poco, quando proprio quei Puritani tanto sbeffeggiati e ridicolizzati attraverso il personaggio di Malvolio, avranno la loro rivincita e il grido finale di Malvolio che promette vendetta – “I’ll be revenged on the whole pack of you!” – sembra trovare ascolto e concretizzazione negli eventi che porteranno alla chiusura dei teatri nel 1642.

“Il *Co-mix* shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini” di *Aureliana Natale* propone una lettura del comico shakespeariano attraverso la sua trasposizione nella forma del fumetto, un genere che sembra adattarsi particolarmente a esprimere quella commistione di generi così caratterizzante le commedie di Shakespeare che, se inizialmente si richiamano al modello classico plautino con personaggi e situazioni abbastanza definiti e categorizzabili, successivamente presenteranno “una veste più crepuscolare” che spesso avvolge i testi in un alone di ambiguità. Ma non solo. Il genere fumetto, anche nella sua evoluzione da una forma prevalentemente satirica a quella più matura e complessa del *graphic novel*, sembra in qualche modo evocare un percorso simile a quello della commedia shakespeariana in cui il comico “acquisisce quelle sfumature che rendono sempre più labile la distinzione tra i generi della messa in scena e in cui la densità testuale sembra superare la dimensione meramente performativa.” (209) Inoltre, partendo dalla riflessione del fumettista Art Spiegelman che propone la parola *commix* per il genere del fumetto (*comic*) in quanto commistione di parole e immagini, Natale nota che la commistione di generi nel teatro di Shakespeare può rappresentare un ulteriore elemento di flessibilità che permette un adattamento dei testi drammaturgici al codice fumettistico. Le premesse teoriche vengono poi illustrate attraverso l’analisi di alcune trasposizioni di Shakespeare appartenenti a tre filoni diversi: il fumetto Disney con *Paperon Bisbeticus Domato*; il manga giapponese con la serie *Shakespeare Manga* e, nello specifico, *The Merchant of Venice*; la saga *Sandman* di Neil Gaiman con *A Midsummer Night’s Dream* e *The Tempest*. L’autrice osserva come la modalità del *comic* riesca a riprodurre la complessità del mondo della commedia shakespeariana potenziandone in qualche

modo la dimensione narrativa e rendendo complessivamente i testi shakespeareiani più facilmente fruibili grazie alla commistione del codice visivo e di quello testuale.

In “*Cymbeline*: ‘happy ending’ di *King Lear*”, Antonella Piazza propone una lettura del *romance* shakespeareiano da una prospettiva storico-psicologica. Se tutti gli ultimi drammi di Shakespeare possono vedersi come “una riparazione ‘comica’ dell’entropia tragica attraverso il fertile passaggio e la trasmissione/trasformazione dell’eredità dalla generazione precedente alla successiva” (224), *Cymbeline* è il testo che più sembra sovrapporsi al modello tragico precedente di *King Lear* con la riproposizione del complesso rapporto padre-figlia che viene qui sviluppato in tutte quelle pieghe che le indagini psicoanalitiche hanno approfondito secoli dopo. *Cymbeline*, padre/padrone oltre che re, allontana da sé una figlia, Imogen, che difende le proprie scelte affettive e rifiuta di sottomettersi al volere paterno trasgredendo così le regole sociali e soprattutto quelle private, intime, del sentire. Attraverso un’analisi accurata e approfondita del testo tesa a mettere in luce una serie di elementi sia teatrali (soprattutto i richiami ad altri drammi dello stesso Shakespeare) che del contesto storico-culturale, Piazza osserva come la vicenda privata venga abilmente intrecciata con questioni storico-politiche che mettono a confronto (e fanno scontrare) una Britannia ‘progenitrice’ dell’Inghilterra con quella Roma, sì di Augusto, ma esplicitamente ammiccante alla Roma papista e corrotta da cui l’Inghilterra si era ‘giustamente e necessariamente’ distaccata nel Cinquecento. Anche in *Cymbeline* si può dunque non soltanto osservare quel procedimento di *translatio imperii* rintracciabile nei *Roman plays* di Shakespeare, ma questo testo può essere anche considerato come la risoluzione ‘comica’ della scrittura tragica precedente attraverso lo scioglimento finale positivo sia degli eventi politici con la pace fra Roma e la Britannia, che della vicenda familiare, privata, attraverso l’azione risanatrice di Imogen nei confronti delle ossessioni possessive e distruttive sia del padre che del marito, e nella ricomposizione di un nucleo familiare – la “royal family” – che sembrava irrimediabilmente disperso ma che si riunisce alla fine intorno al “cedro maestoso” e regale di *Cymbeline*/James I Stuart.

I saggi della quarta sezione – **Mettere in scena il comico** – guardano più specificamente alle produzioni teatrali di alcune commedie di Shakespeare e a ruoli attorici di rilievo come quello di Falstaff.

Roberto D'Avascio, in “La ricetta del comico: *La dodicesima notte* di Shakespeare nella rivisitazione di Laura Angiulli”, apre il suo discorso con una presentazione del *La dodicesima notte*, commedia che pone al centro “le relazioni tra gli uomini e le donne, in una dimensione performativa e scenica che riflette bene uno stato oscillante tra il saturnino e il mercuriale” (254) mentre l’ambientazione in Illiria – una terra in cui la dimensione politica sembra assente – potrebbe voler indicare uno spazio non condizionato da regole stringenti ove emozioni e immaginazione possono trovare una più libera espressione. Sulla base di queste considerazioni iniziali viene poi svolta un’interessante analisi dei personaggi, delle loro interrelazioni, e dei tanti momenti in cui la comicità tende a velarsi di follia e di amarezza. Nella seconda parte del saggio D’Avascio ricostruisce il lavoro di drammaturgia e di messa in scena delle commedie di Shakespeare della regista napoletana Laura Angiulli: *Il mercante di Venezia*, *La bisbetica domata*, *Misura per misura* e, più recentemente, *La dodicesima notte*. Ciò che emerge dal lavoro drammaturgico della regista nel suo complesso è la possibilità di restituire oggi i drammi di Shakespeare attraverso un lavoro drammaturgico di riduzione dei testi che ne conserva tutta la forza teatrale e anche i tanti livelli di significati, riuscendo peraltro a rendere queste opere più facilmente fruibili proprio grazie a un fine lavoro di sintesi e di scarnificazione su relazioni fra personaggi, dialoghi e azioni che raggiungono così il pubblico in modo più diretto e chiaro. Il saggio di D’Avascio fa il punto proprio su questa cifra registica di essenzialità sia della resa drammaturgica che della messa in scena che, in stile quasi elisabetiano, privilegia gli spazi vuoti lasciando che i significati prendano corpo attraverso la parola e grazie all’attento ed efficace uso delle luci a cura del fotografo Cesare Accetta con il quale Angiulli collabora da lungo tempo.

“Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio” di Annamaria Sapienza traccia la vicenda teatrale di questa figura attraverso i secoli. Creato da Shakespeare che ne ha fatto un personaggio memorabile nelle due parti dell’*Enrico IV*, qui Falstaff è una “figura classificabile genericamente come comica [...che] incarna il ruolo di

un soldato vanaglorioso, pingue e dedito ai piaceri della taverna” (273) mentre nella commedia *Le allegre comari di Windsor* diventa oggetto di scherno proprio di quelle donne di cui voleva servirsi; nell’*Enrico V* Falstaff viene solo richiamato attraverso “il sentito racconto della sua morte solitaria che neutralizza ogni eventuale comicità.” (277). Falstaff è infatti, come osserva Sapienza, “immerso con pari importanza nelle maglie sia di un’opera seria che di un’opera comica” (273) e trova riferimenti sia nell’ambito della storia inglese nella figura di John Oldcastle che in una tradizione letteraria classica (Plauto e Terenzio) e rinascimentale (Pasqualigo). Con il suo ruolo imponente, ingombrante, trasgressivo, Falstaff ha esercitato un grande fascino sugli attori ma soprattutto la sua identità complessa ha contribuito alla sua continua rivitalizzazione e reinvenzione in tempi, generi e codici diversi. In particolare, dalla seconda metà del XVIII secolo Falstaff ispira numerose nuove opere letterarie e musicali che lo vedono protagonista, fino a giungere alla grande produzione operistica di Giuseppe Verdi (1893) e alla versione cinematografica di Orson Welles, *Falstaff: Chimes at Midnight* (1965) su cui lo studio di Sapienza si sofferma più in particolare, seguendo attentamente il percorso e le trasformazioni di Falstaff dal testo teatrale di Shakespeare, al melodramma di Verdi, al film di Welles per mostrare come in questo ‘viaggio’ il personaggio conservi tutta la sua forza teatrale, senza mai tradire le sue caratteristiche ma, anzi, ribadendo “la sobria perfezione dell’architettura creativa che Shakespeare ha veicolato in senso comico.” (290)

Paolo Sommaiolo, in “Mettere in scena il mondo onirico. Il *Sogno di una notte di mezza estate* nelle produzioni del Teatro dell’Elfo”, parte dalla discussione della qualità onirica della commedia sottolineando come Shakespeare anticipi “in chiave letteraria e teatrale, quelle dinamiche del sogno che tre secoli più tardi Freud sarà in grado di spiegare fornendoci strumenti di analisi su basi scientifiche.” (294) Del resto si può pensare al mondo della finzione teatrale come un universo parallelo a quello dell’esperienza onirica, come lo stesso Shakespeare sembra voler affermare attraverso la battuta conclusiva del folletto Puck. Dopo una disamina delle analogie fra teatro e sogno come piano strategico sul quale Shakespeare costruisce il mondo onirico della sua commedia, Sommaiolo traccia la storia delle produzioni allestite della compagnia milanese del Teatro dell’Elfo. Il

*Sogno* è stato infatti messo in scena più volte e in diverse forme, a partire dall'allestimento della stagione teatrale 1981-82, nella versione musical rock-punk diretta da Gabriele Salvatores, con una lettura basata sul contrasto fra registri recitativi, colori, suoni per rappresentare l'opposizione fra il giorno e la notte, fra ragione e passione, con "un approccio al testo di Shakespeare all'insegna della sperimentazione e del divertimento, che si distacca dalle convenzioni di una tradizione manierata." (300) Successivamente Elio De Capitani, nella sua prima regia del *Sogno* (1988) per il Teatro dell'Elfo, privilegia invece un'impostazione *dark* che risente da una parte della prospettiva critica proposta da Jan Kott in *Shakespeare nostro contemporaneo*, dall'altra si lascia ispirare da alcune creazioni di Pina Bausch. Gli allestimenti successivi del *Sogno*, sempre diretti da De Capitani (1997, 2010, 2016), vengono modificati sostanzialmente per esaltare la dimensione onirica del testo che viene "orientata nel senso del comico" (309) così che all'atmosfera cupa si sostituisce una sorta di *féerie* barocca, in cui la scenografia contribuisce ad accentuare la chiave favolistica.

Per concludere, desidero ringraziare il Dipartimento di studi letterari, linguistici e comparati e il Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" per aver sostenuto questa mia iniziativa, sia per l'organizzazione del convegno che per la pubblicazione del presente volume.

Un ringraziamento speciale va a tutti i colleghi che hanno condiviso le loro riflessioni e i loro studi per la realizzazione di questo volume, rendendo possibile, con la loro partecipazione, una nuova occasione di confronto scientifico proficuo e stimolante.

Un grazie particolare e particolarmente sentito va ai miei studenti, motivo di speranza e di continuo arricchimento nel clima di collaborazione e di scambio che ho sempre cercato di realizzare con loro e che negli anni hanno contribuito a dare senso al mio lavoro di docente mantenendo vivo il mio entusiasmo per l'insegnamento e per la ricerca.